

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английской филологии и сопоставительного языкознания

**Средства выражения комического в трилогии Т. Пинчона («V.»,
«Выкрикивается Лот 49», «Внутренний Порок»)**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Лиман Яна Андреевна,
Обучающийся группы БА-43

дата подпись

подпись

Руководитель:
Доценко Елена Георгиевна,
докт. фил. наук, проф

подпись

Екатеринбург 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	5
1.1 Проблема определения постмодернизма.....	5
1.2 Школа чёрного юмора как направление в американской литературе авангарда	16
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЧЁРНОГО ЮМОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА ПИНЧОНА	26
2.1 Пастись как особое средство создания комического в творчестве Т. Пинчона.....	26
2.1.1 Пародия в романе «V.» (1963)	27
2.1.2 Пародия в «калифорнийских» романах: «Выкрикивается Лот 49» (1966), «Внутренний Порок» (2009)	30
2.1.3 Функции использования аббревиатур в творчестве Томаса Пинчона ...	36
2.1.4 Массовая культура в романах «Выкрикивается Лот 49» и «Внутренний Порок»	38
2.2 Паранойя, теории заговоров и многозначность символов в трилогии	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	54

ВВЕДЕНИЕ

Выявление и анализ специфики постмодернистского текста имеет большое значение при их чтении и интерпретации. Данное исследование посвящено анализу различных постмодернистских признаков в трёх произведениях Томаса Пинчона: романах «V.» (1963), «Выкрикивается лот 49» (1966) и «Внутренний порок» (2009), в особенности способам создания комического в указанных романах.

Актуальность данной дипломной работы заключается в том, что к настоящему моменту не проведено достаточно исследований, направленных на изучение проявлений постмодернизма в творчестве Томаса Пинчона, особенно более позднем. Помимо этого, данное исследование поспособствует детальному изучению такого явления американской литературы как школа чёрного юмора, а также поможет более полно понять современную языковую действительность США и американский культурный опыт.

Объект настоящего исследования — поэтика комического в романах «V.», «Выкрикивается лот 49» и «Внутренний порок» Томаса Пинчона.

Предметом данной дипломной работы являются особенности создания комического в работах Томаса Пинчона «V.», «Выкрикивается от 49» и «Внутренний порок» в контексте школы чёрного юмора.

Целью является изучение и анализ поэтики комического в вышеуказанных романах в контексте постмодернизма и в частности школы чёрного юмора как одного из постмодернистских течений.

Для достижения данной цели нам предстоит решить следующие **задачи**:

1. Изучить историю становления литературного феномена постмодернизма и рассмотреть теоретическую базу данного явления;
2. Выявить основные средства и приёмы создания комического в творчестве писателей американской школы чёрного юмора как одного из постмодернистских течений;

3. Проанализировать особенности интертекста в трилогии Томаса Пинчона: «V.», «Выкрикивается Лот 49» и «Внутренний Порок», в частности, пародии;
4. Исследовать языковые средства создания комического в романах, а именно использование аббревиатур;
5. Рассмотреть отсылки к массовой культуре в «калифорнийских романах»: «Выкрикивается Лот 49» и «Внутренний Порок»;
6. Изучить формы отражения мировосприятия героев в изучаемых романах.

Материалом исследования послужили три романа Томаса Пинчона: «V.» (1963), «Выкрикивается Лот 49» (1966) и «Внутренний Порок» (2009).

При написании данной работы были использованы сравнительно-исторический и системно-структурный **методы** исследования.

Структура данной выпускной квалификационной работы состоит введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Теоретическая значимость данного исследования состоит в том, что выводы, сделанные нами в ходе проведённого исследования, смогут быть использованы для изучения творчества выбранного нами автора, специфики чёрного юмора и феномена постмодернизма в целом. **Практическая значимость** проделанной работы заключается в том, что полученные результаты смогут быть использованы в ходе преподавания таких гуманитарных дисциплин, как зарубежная литература, стилистика, интерпретация текста и др.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1 Проблема определения постмодернизма

Проблема постмодернизма как целостного феномена современной литературы стала рассматриваться западными теоретиками лишь в начале 80-х годов. Они пытались объединить и структурировать разрозненные явления культуры последних десятилетий, которые так или иначе называли «постмодернистскими». Чтобы объединить многочисленные определения постмодернизма в одно, необходимо было найти единые средства анализа и универсальную методологическую основу.

Одна из главных проблем заключалась в терминологической путанице. Зачастую схожие, близкие по своей сути, но всё же разные понятия употреблялись как синонимы, либо один и тот же термин использовался разными авторами для обозначения разных явлений, либо же наоборот одно и то же явление у разных исследователей называлось разными именами.

Ещё одна проблема обусловлена тем, что сам термин из литературы проник практически во все сферы жизни, чем повлёк за собой обесценивание самого себя. Сейчас можно найти множество зафиксированных примеров употребления данного термина в абсолютно любой области, «от «постмодернистской» поваренной книги вплоть до «постмодернистской» чувственности. И это без учёта всевозможных негативных сочетаний вроде «шики-мики»-постмодерн, «салонный» постмодерн, и даже «хлевный» постмодерн, — каждое из которых документально зафиксировано» [Вельш, 1992]. Постмодернизм, изначально полемизирующий с массовой культурой и противопоставляющий себя ей, в итоге стал использоваться ей в личных целях вплоть до того, что один американский юморист предложил провести конкурс на первый постмодернистский гамбургер, который был бы новинкой меню в «Бургер кинг».

Третьей проблемой является сам факт существования феномена постмодернизма. Исследователи задавались вопросами: не является ли постмодернизм очередной фикцией? Если он всё же существует, где граница между ним и модернизмом, с которым он связан ещё и своим названием? И в каком же именно смысле он «пост»? В чём его принципиальное отличие от всего существовавшего ранее? Так, Умберто Эко пишет: «постмодернизм — не какое-то хронологически фиксированное явление, а некое духовное состояние, своего рода подход к работе. В этом смысле правомерно утверждение, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм (хоть я и не решил еще, не является ли постмодернизм всего лишь переименованием маньеризма как метаисторической категории). По-видимому, каждая эпоха в определённый момент ступает на порог кризиса, подобного описанному у Ницше в «Несвоевременных размышлениях». Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард хочет откреститься от прошлого» [Эко, 2011, с. 79].

По словам другого теоретика постмодернизма, Вольфганга Вельша, «спорность постмодернизма касается его легитимности. Одни утверждают, что не возникло новых явлений, которые оправдывали бы введение нового термина. И поэтому «постмодерн» суть новое вино, разлитое по старым мехам, а связанные с ним споры — либо шумиха, поднятая модными пророками в целях рекламы, либо откровенная попытка бегства тех, кто хотел бы снять с себя бремя невыполненных обязательств по отношению к настоящему, провозгласив наступление новой эпохи. Иные же толкуют, что даже если новые явления и существуют, то современники не имеют никакого права на попытку фиксации эпохальных рубежей, потому как это — задача следующих поколений и ещё не родившихся историков. Заниматься этим сейчас, говорят они, непростительная дерзость» [Вельш, 1992].

Спорным моментом является также дата возникновения постмодернизма. Мнения на этот счёт имеются абсолютно разные. Так, Ихаб Хассан считал, что постмодернизм начался в 1938-1939 гг., когда свет увидели

романы «Мёрфи» Сэмюэла Бэкетта и «Поминки по Финенгану» Джеймса Джойса. Лесли Фидлер в своём эссе (которое была вполне в духе постмодернизма опубликовано в декабрьском выпуске журнала Playboy в 1969 году) пишет: «Практически все живущие ныне читатели и писатели чувствуют присутствие в нашей жизни явления, для описания которого не находится слов, по крайней мере не в английском языке. Вот уже два десятилетия мы живём — и с 1955 года прекрасно осознаём этот факт — в предсмертной агонии модернизма и родовых муках постмодернизма. Та литература, которая нагло присвоила себе название «Модернизм» (самонадеянно полагая, что она представляла собой высшую форму развития чувствительности и формы, что за её пределами невозможно было изобрести ничего нового) и чей триумф начался вскоре после Первой мировой войны и закончился сразу по окончании Второй мировой войны, *мертва*, то есть принадлежит истории, а не действительности» [Fiedler, 1969]. Он высмеивает тех, кто не видит этих изменений, утверждая, что «как Бог, то есть Старый Бог, мёртв, так и Роман, то есть Старый Роман, тоже мёртв. Вернее, некоторые писатели, которые всё ещё живы и творят (Сол Беллоу, например, или Джон Апдайк, Мэри МакКарти или Джеймс Болдуин), продолжают писать Старые Романы, а некоторые читатели, зачастую думая, что вполне идут в ногу со временем, продолжают их читать. Но ведь и священники Старой Церкви продолжают проповедовать, и прихожан у них достаточно...» [там же, p. 55]

В США, где первоначально разгорелись дебаты, зарождение постмодернизма сперва относили к явлениям 50-х годов. Когда (примерно с 1975 г.) в Европе последовали за американцами, принимая во внимание события семидесятых годов (война во Вьетнаме, последствия Пражской весны и Красного мая во Франции и др.), в журнале «Нью-Йоркер» уже писали, что эпоха постмодернизма закончилась, и наступил пост-постмодернизм. С другой стороны, «постмодерн» продвигался всё дальше в прошлое. Рудольф Паннвиц, который в 1917 г. в своей работе «Кризис европейской культуры» ввёл понятие «постмодернизм», считал это явлением будущего.

Однако же, согласно Арнольду Тойнби, в некоторой мере способствовавшему распространению термина, «постмодерн» начался уже в 1875 г., совпав с возникновением авангарда во французском искусстве. А Умберто Эко в «Заметках на полях Имени розы» писал: «постмодернизм стал термином на все случаи жизни. У меня такое чувство, что в наше время все употребляющие его прибегают к нему всякий раз, когда хотят что-то похвалить. К тому же его настойчиво продвигают в глубь веков. Сперва он применялся только к писателям и художникам последнего двадцатилетия; потом постепенно распространился и на начало века; затем еще дальше; если так будет продолжаться дальше, категория постмодернизма скоро захватит и Гомера...» [Эко, 2011, с. 80]. И это опасение небезосновательно, так как «когда Жан-Франсуа Льютар, один из отцов философского постмодерна, провел смотр европейских классиков, чтобы выяснить, кто из них ближе всех подходит к его постмодернистской позиции, он установил, что это — Аристотель, у которого постмодерн — и ничего с этим не поделаешь — встречается задолго до появления какого бы то ни было модерна» [Вельш, 1992].

Однако наиболее общепризнанной является такая точка зрения, в соответствии с которой переход от модернизма к постмодернизму пришёлся, как было заявлено в вышеупомянутой статье Фидлера, на середину 50-х годов XX в. Этой точки зрения мы и будем придерживаться.

Таким образом, постмодернизм — крайне спорное явление, у которого нет однозначного толкования и чётко очерченных границ сферы применения, и в данной работе мы попытаемся дать наиболее универсальное описание этому понятию. Некоторые учёные разводят термины «постмодернизм» и «постмодерн», однако мы не нашли достаточных оснований для данного разделения, поэтому в нашей дипломной работе эти слова будут употребляться как синонимы.

Несмотря на то, что данный феномен исследуется уже несколько десятилетий, нам так и не удалось найти одного чёткого и универсального определения этому понятию. Получив крайне широкое распространение, он

стал настолько размытым, что «никакая конференция, никакой фельетон, ни один эрудированный человек уже не может без него обойтись. И все же, произнося это слово — постмодерн — вряд ли хоть кто-нибудь представляет себе, о чем он в сущности говорит» [Вельш, 1992].

Некоторые теоретики постмодернизма (в частности, Матей Калинеску, Миклош Саболичи, Доуве Фоккема) изначально отождествляли его с неоавангардом, однако позже отказались от этой концепции, признавая постмодернизм куда более широким понятием [Fokkema, 1986, p. 43]. Иные (например, один из общепризнанных «отцов» постмодернизма в литературе, Джон Барт) и вовсе утверждают, что многие произведения, которые относят к данному направлению, на самом деле являются «образцами позднего модернизма, а настоящий постмодернизм всё ещё впереди» [Barth, 1997, p. 207]. А. М. Зверев в своей монографии «Модернизм в литературе США» также описывает литературную ситуацию в Америке на момент выхода книги как заключительную стадию модернизма [Зверев, 1979, с. 189].

Прежде чем пытаться дать определение постмодернизма, следует указать причину его появления. Он являет собой реакцию на смену эпох и сложившуюся в связи с этим ситуацию в обществе. Причём изменения могут быть совершенно разного характера: политического, социального, научно-технического, мировоззренческого или любого другого. Постмодернизм — это кризисная культура, его характеризуют как «...искусство, наиболее адекватно передающее ощущение кризиса человеческих познавательных возможностей и восприятие мира как хаоса, который управляется непонятными законами или разгулом бессмысленного насилия и простой игрой слепого случая» [Ильин, 1996, с. 233].

Существует множество определений постмодернизма. Одни считают его прежде всего литературоведческим термином. Так, по Ильину, постмодернизм это «особая манера письма, которая оформилась под воздействием определённого эпистемологического разрыва с мировоззренческими

концепциями, которые традиционно считаются модернистскими» [Ильин, 1998, с. 157].

Однако куда чаще можно встретить определения постмодернизма как феномена, выходящего за рамки литературы. Например, Вельш утверждает, что «конгруэнция феноменов постмодернизма в архитектуре, литературе, как в искусстве, так и в общественных науках (например, в экономике или в политике), в научных теориях и философских измышлениях попросту очевидна» [Welsch, 2008, S. 6]. Тот же Вельш описывает постмодерн как «состояние радикальной плюральности» [Цит. по Ильину, 1996, с. 203]. Краткий философский словарь определяет постмодернизм как «комплекс идей, характерных для новейшей, «постсовременной» культуры» [Краткий философский словарь, 2006, с. 298].

Иные учёные разводят «постмодернизм как художественное течение в литературе и постмодернизм как теоретическую рефлексию на это явление, то есть специфическую литературоведческую методологию, которая позволяет нам говорить о существовании особого критического направления или школы, отождествляемой с постструктурализмом» [Цурганова, 2001, с. 106]. Так или иначе постмодернизм — это «многозначный и динамически подвижный в зависимости от социального, исторического и национального контекста термин; совокупность философских, научно-теоретических, эпистемологических и эмоционально-эстетических установок и представлений» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, с. 764].

В данном исследовании рабочим мы будем считать определение Вольфганга Вельша, в соответствии с которым постмодернизм — это «культура радикального плюрализма» [Вельш, 1992].

Большинство исследователей рассматривают постмодернизм через его полемику с модернизмом, связь с которым прослеживается уже в самом его названии. Н.В. Киреева описывает три точки зрения на соотношение постмодернизма и модернизма:

- 1) Постмодернизм рассматривается как заключительная стадия модернизма, в которой предельно выражаются его основополагающие принципы.
- 2) Постмодернизм противопоставляется модернизму как по своему способу осознания мира, так и по типу художественного переосмысления действительности.
- 3) Постмодернизм понимается как абсолютно самостоятельное явление, которое имеет свой оригинальный характер, собственный философский базис и своеобразную эстетику [Киреева, 2013, с. 25].

Вопрос о взаимоотношении модернизма и постмодернизма продолжает вызывать споры. Хотя изучаемое нами явление является вполне самостоятельным феноменом и не сводится к простому отрицанию модернистских постулатов и ценностей, оно приходит на смену эпохе модерна и является в определённой мере реакцией на него. Наиболее распространённым подходом является не противопоставление этих двух феноменов, а их сопоставление.

В частности, Ихаб Хассан в своей работе «Четвертование Орфея» приводит таблицу, в которой сопоставляет черты модерна и постмодерна. Мы приведём лишь наиболее значимые для нашего исследования пары:

Модернизм	Постмодернизм
Форма (закрытая, замкнутая)	Антиформа (открытая, разомкнутая)
Мастерство/логос	Истощение/молчание
Объект искусства/завершенность произведения	Процесс/перформанс/хэппенинг
Дистанция	Участие
Созидание	Разрушение/деконструкция
Жанр/граница	Текст/интертекст
Селекция	Комбинация
Интерпретация/толкование	Анти-интерпретация/ложное толкование

Означаеое	Означающее
Чтение	Письмо
Нарратив/большая история	Анти-нарратив/малая история
Метафизика	Ирония
Определённость	Неопределённость
Трансцендентность	Имманентность

[Hassan, 1982, p. 268].

По Хассану, основополагающим признаком постмодернизма является так называемая *индетерманентность* (indetermanence — indeterminacy + immanence) [Hassan, 1982, p. 269]. Под индетерманентностью он понимает явление, которое проще всего описать через такие концепты как неоднозначность, прерывистость, инакомыслие, плюрализм, случайность, бунт, извращение и деформация. Последнее понятие включает в себя все возможные формы разрушения: распад, деконструкцию, разложение, исчезновение, разделение, демистификацию и др. Конкретно в литературе это проявляет себя в том, что под сомнение ставятся такие понятия, как автор, читатель, чтение, письмо, жанр и прочие базовые категории литературы. Постмодерн отвергает какие бы то ни было существующие прежде законы, установки и понятия, любые устоявшиеся категории.

С этим связано смешение массовой и элитарной культуры в эпоху постмодерна (в отличие от модернистской культуры, которая позиционировала себя как исключительно элитарная). Появление постмодернизма рассматривают как реакцию на распространение масс-медиа и влияние масс-медиа на общественное мышление, вследствие чего произошли необратимые социокультурные изменения и стали формироваться стереотипы массового сознания. Он являет собой ответ на так называемую «тривиальную литературу», литературу обывательскую, создающую одномерную картину действительности, не выходящую за рамки представлений рядового читателя, основанную и паразитирующую на

стереотипах восприятия; литературу, которая не расширяет познавательный горизонт читателя, а напротив ещё глубже закрепляет в его сознании широко распространённые и укоренившиеся взгляды и предпочтения, доводя их до уровня предрассудков.

Именно такая литература и её читатель и стали главным объектом пародирования и насмешек в постмодернизме. Для него неприемлемо всё закосневшее, стереотипное, всё то, что порождает заранее ожидаемый результат. Речь прежде всего идёт о «развлекательной» литературе, в частности о таких жанрах как уголовно-детективная литература, приключенческо-авантюрная, научная фантастика и прочие. Этим и объясняется гротескный характер постмодерна, «...иронически высмеивающего шаблоны тривиального искусства» [Ильин, 1996, с. 233]. Однако для высмеивания тривиальной литературы авторы пользуются её же инструментами, в чём и проявляется смешение массовой и элитарной культур.

Помимо модернизма, постмодерн также рассматривают в паре с философским течением постструктурализма. Постмодернизм заимствует многие положения постструктурализма, приспособляя их применительно к литературе. Так, одним из основных положений постмодернизма является ощущение «завершённости, исчерпанности и истощённости всех культурных форм» [Эпштейн, 2001]. Всё, что могло быть сказано, так или иначе уже было сказано. Остаётся лишь переосмыслить, играть, комбинировать старое по-новому, сочетать, повторять и выворачивать наизнанку написанное ранее. В связи с этим постмодернизм вводит такой ключевой феномен как интертекстуальность.

Интертекстуальность является одним из основополагающих компонентов постмодернизма. Сам термин был введён в 1967 г. Ю. Кристевой, которая сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе работы М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном искусстве» (1924). По мнению Кристевой, которая в свою очередь ссылается на выводы Бахтина, «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст

— это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [Кристева, 1993]. Она называет интертекстуальностью любую текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста.

Наиболее полное описание понятия «интертекст» по нашему мнению дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [Цит. по Ильин, 1996, с. 227].

Ж. Женетт, продолжающий разработку теории интертекста, в 1982 г. предлагает следующую классификацию интертекстов:

- 1) Непосредственно **интертекстуальность** как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (в свою очередь подразделяется на цитату, аллюзию, плагиат, парафраз, перевод, подражание, инсценировка, экранизацию и т.д.);
- 2) **Паратекстуальность** как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.;
- 3) **Метатекстуальность** как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст;
- 4) **Гипертекстуальность** как осмеяние и пародирование одним текстом другого;
- 5) **Архитекстуальность** как жанровая связь текстов [Ильин, 1996, с. 228].

В силу того, что интертекстуальность присуща абсолютно любому тексту (не только литературному), ни одно произведение не может считаться индивидуальным. Любой текст — продукт не одного автора, но коллектива, так как индивид — это элемент культурной ткани или мозаики, он в ней появляется и в ней же умирает. Точно так же и каждый читатель, воспринимая текст, интерпретирует его в соответствии с имеющимися у него знаниями, установками, культурным кодом, которым он владеет. С этим тесно связаны такие понятия как «смерть автора». «Закончив свою книгу, автор должен бы умереть, дабы не вставать на пути текста» [Эко, 2011, с. 3]. После написания романа автор «умирает», и текст отправляется в свободное плавание, чтобы быть прочитанным и по-своему воспринятым каждым отдельным читателем. В итоге одно произведение становится миллионами разных произведений, так как каждый читатель трансформирует его в своём сознании в соответствии с доступным ему культурным багажом. Таким образом постмодернизм утверждает плюрализм культурных языков, стилей, моделей, интерпретаций, смыслов и точек зрения, которые рассматриваются как равноправные, а также плюралистического типа мышления с его раскрепощающим характером, ориентируя его на принятие жизненного богатства и разнообразия.

Вместе с этим вводится принцип читательского «сотворчества», с помощью которого создаётся новый тип читателя, который рассматривается как равноправный создатель произведения, со-творец, добавляющий в него свои смыслы и коннотации, тем самым выводя принцип плюралистичности интерпретаций на новый уровень.

Ещё одним важным понятием является так называемая «постмодернистская чувствительность», неразрывно связанная с «эпистемологической неуверенностью», то есть сомнением в достоверности научного познания мира, убеждением, что с помощью науки нельзя постичь действительности. Мир представляется как хаос, в котором отсутствуют причинно-следственные связи, ценностные ориентиры, какие бы то ни было объективные истины; он предстаёт нам лишь в виде неупорядоченных

фрагментов. Постмодернисты отказываются от апелляции к рациональности и здравому смыслу, традициям и общепризнанным авторитетам (так называемый «кризис авторитетов»).

Таким образом, литературе постмодернизма нарочито разрушаются традиционные представления о целостности, структурированности, иерархичности, законченности эстетических систем, размываются границы стабильных эстетических категорий, происходит отказ от табу, рамок и границ. Такой литературе свойственно мировоззрение, отвергающее категории «хорошего» и «плохого», отрицающее объективной истины и смысла и провозглашающее, что всё относительно. Происходит переосмысление традиционных ценностей и устоев с иронической точки зрения. Любая попытка построить модель мира, как бы она ни ограничивалась «эпистемологическими сомнениями», бессмысленна. Однако вместе с этим всё существует в неразрывной взаимосвязи и равноправии. Каждое произведение является коллективным творением бесконечного множества авторов, фрагментом мозаики, так называемого «универсума текстов», в котором отдельные тексты бесконечно ссылаются друг на друга и на все сразу, являясь лишь частью «всеобщего текста», который в свою очередь являет собой всю переведённую в текст действительность, всю историю и весь накопленный культурный опыт человечества с момента начала его существования.

1.2 Школа чёрного юмора как направление в американской литературе авангарда

«Чёрный юмор» — школа в американской прозе 50-70х гг. XX века. Основными представителями данного течения считаются Джон Барт, Доналд Бартелми, Томас Пинчон, Джон Хоукс и Джеймс Донливи. Помимо этого, некоторые особенности чёрного юмора прослеживаются также в работах Курта Воннегута и Джозефа Хеллера. Сам термин «чёрный юмор» появился

раньше, и с термином «постмодернизм» его роднит тот факт, что единого универсального определения ему тоже нет. Ещё в 1939 г. была опубликована составленная Андре Бретоном «Антология чёрного юмора», в которую вошли произведения 45 различных авторов. В их числе были Франц Кафка, Сальвадор Дали, Льюис Кэррол, Эдгар Алан По, Шарль Бодлер, Фридрих Ницше и прочие, абсолютно несхожие авторы, принадлежащие разным течениям и даже эпохам. В предисловии к изданию «Антологии» 1966 года сам Бретон отмечает, что до момента появления книги словосочетание «чёрный юмор» не имело никакого смысла, однако после получило широкое распространение как особый вид юмора, произрастающий из цинизма и скептицизма [Бретон, 1999, с. 5]. Он также утверждает, что проявления данного феномена можно обнаружить ещё в Древней Греции, например, у Гераклита или киников, или у английских писателей времён Елизаветы, однако основоположником чёрного юмора, по его мнению, является Джонатан Свифт [Бретон, 1999, с. 12].

Однако в американской литературе история чёрного юмора начинается с антологии, составленной Брюсом Джейм Фридманом в 1965 г., в которую были включены работы Томаса Пинчона, Курта Воннегута, Джона Барта, Владимира Набокова, Джозефа Хеллера и некоторых других писателей — так же как и в бретоновской подборке абсолютно не похожих друг на друга. Всех этих авторов объединяет в первую очередь тот факт, что все они писали о серьёзных и зачастую ужасных вещах в комической манере. В качестве наиболее часто встречающихся тем можно назвать следующие: убийство, суицид, война, депрессия, наркотическая зависимость, неизлечимые болезни, секс, безумие, домашнее насилие и прочие явления подобного рода [Dano, 2013]. Однако такая сатира сама по себе не нова. Так, Курт Воннегут отмечает, что разновидность юмора, которую в 1960-х годах стали называть чёрным юмором, возникла куда раньше. Непосредственно термин «чёрный юмор», получивший широкое распространение в США в 60-х гг. XX в., он рассматривает в первую очередь как штамп, принятый критиками для

экономии времени и места на бумаге. Ещё Фрейдом был описан «юмор висельника». Это юмор беспомощных с политической точки зрения людей: евреев; сербов и хорватов, оказавшихся под гнетом австро-венгерской империи. Людей, не имеющих никакой власти, которым оставалось только шутить перед лицом фрустрации. По словам Воннегута, Фрейд определяет «висельный юмор» как еврейский юмор: слабые, интеллигентные люди в безвыходной ситуации, смеющиеся над собой [Dano, 2013]. Именно такой юмор, считает Воннегут, и называется чёрным.

Тем не менее, исследователи утверждают, что за последние полвека, начиная с послевоенных лет, жизнь и вместе с ней человеческое сознание на западе радикально изменились, в связи с чем произошло переосмысление чёрного юмора. Он стал главным инструментом, помогающим справиться с абсурдностью окружающей действительности для тех, кто ещё не потерял чувствительность в бесконечном потоке информации. По словам Брюса Фридмана, во второй половине XX в., особенно с распространением средств массовой информации, становится всё сложнее провести черту между реальностью и вымыслом. Любой, кто выйдет из дома, «почувствует, что в воздухе чувствуется особая нервозность, при истерическом ритме жизни мы имеем дело с невиданной прежде изоляцией и одиночеством, граничащими с безумием» [Friedman, 1965, p. 8]. Эти изменения затронули все стороны жизни, стали публичными. Фридман утверждает, что «в современном мире главным источником и Библией чёрного юмора является New York Times» [там же]. Люди со всех концов Америки получили неограниченный доступ к новостям, многие из которых как минимум нелепы, а зачастую и вовсе абсурдны и гротескны. Так, в качестве примера он приводит заметку о пассажире авиалайнера, у которого в середине полёта случился сердечный приступ. Женщину сняли с самолёта, понесли к машине скорой помощи, но по дороге она упала с носилок и разбила голову об асфальт, или фотографию Леди Бёрд Джонсон (первой леди США с 1963 по 1969 гг.), которая в рамках программы по борьбе с бедностью ездит по беднейшим районам Америки на

президентском лимузине [Friedman, 1965, p. 9]. Подобные новости можно найти практически в любом выпуске любой газеты. Постоянное воздействие этого фактора приводит к десенситизации, и, когда подобному воздействию подвергается целая нация (или даже всё человечество), это становится нормой. Фридман называет своё поколение «сюрпризоустойчивым» («surprise-proof» [там же, p. 11], высказывая предположение, что дальше будет только хуже, и единственный способ справиться с этой беспрецедентной абсурдностью существования — «полубезумная» литература («one-foot-in-the-asylum style of fiction») [там же, p. 10], хоть и, как уже было отмечено, трудно сказать, где кончается реальность и начинается безумие, когда журналисты на всю страну серьёзно заявляют, что жители Вьетнама были сами виноваты в применении газа во время вьетнамской войны, так как к подобной мере пришлось прибегнуть исключительно потому, что вьетнамцы хорошо прятались от американских военных.

Переходя непосредственно к американской школе чёрного юмора, нужно отметить, что многие исследователи ставили под сомнение возможность объединить творчество выше упомянутых авторов в единое течение. Порой и сами писатели отказывались быть причисленными к какому бы то ни было направлению. Так, например, Дональд Бартелм с иронией относился к любым попыткам критиков и литературоведов поставить на него какое-либо клеймо, будь то «чёрный юморист», «неоавангардист» или «постмодернист». Его творчество «...едва ли можно свести к какому бы то ни было «-изму», как и литературную продукцию других американских писателей: Джона Барта, Уильяма Гасса, Курта Воннегута, которых всевозможные [критики] упрямо загоняют в постмодернистское гетто» [Мельников, 2004]. Макс Шульц характеризует школу чёрного юмора как «движение, не имеющее единства; это группа партизан, которые собрались вокруг костра только потому, что они все находятся на чужой территории. Несмотря на то, что у них всех общий враг, свои действия при атаке они координировать не собираются» [Schulz, 1973, p. 3].

Можно долго спорить на тему того, когда возник чёрный юмор, каких писателей к нему относить, а каких не относить, включать ли в этот круг авторов, живших несколько веков назад, однако такие споры приведут лишь к ещё большей путанице. В данной работе мы будем придерживаться мнения Макса Шульца, сужающего определение школы чёрного юмора. По его словам, это «феномен 60-х гг. XX в., который включает в себя творчество писателей, имеющих схожее мировоззрение и эстетические принципы и измеряющих шагами границы ядерно-технологического мира, отказываясь его принимать» [Schulz, 1973, p. 5]. Следует также разделять творчество писателей принадлежащих к данному течению, искусство европейского «театра абсурда» и «больной юмор» («sick humor») как жанр стендап-комедии, получивший распространение в 50-е года XX в. в США. Хотя они и имеют некоторые общие черты, особенно в плане мировосприятия, тем не наша работа посвящена исключительно прозе «чёрных юмористов», и описывать другие схожие течения не входит в наши задачи.

Творчеству авторов школы чёрного юмора свойственны уже описанные в предыдущем пункте общие черты постмодернистской литературы, поэтому не имеет смысла повторять их ещё раз. В данной подглаве мы остановимся на непосредственно способах создания комического, характерных для писателей, принадлежащих к данному течению.

Ирония — центральное понятие в литературе чёрного юмора. В данном случае она рассматривается не просто как троп, основанный на употреблении слова в значении, противоположном словарному. Ирония становится шире, выходя на уровень всего текста. Наиболее точным определением можно считать следующее: ирония — это осмеяние, содержащее оценку того, что высмеивается. Её отличительный признак — двойной смысл, где истинным является не буквальный, напрямую высказанный, а противоположный ему. [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001, с. 315]. В искусстве XX в. ирония приобретает форму авторской отстранённости от повествуемого,

независимо от того, о чём идёт речь, таким образом неся в себе «эффект отчуждения» [там же, с. 317].

Общей чертой творчества большинства «чёрных юмористов» является рассмотрение серьёзных тем как бы играючи, в шутильной манере. Так, Курт Воннегут, Джозеф Хеллер и Томас Пинчон нередко в своих произведениях обращаются к событиям Второй мировой войны. В качестве другого примера можно привести рассказ Дональда Бартелми «Школа», в котором в ироническом тоне рассказывается о смерти растений, животных и даже людей, которые как-то связаны с учениками в одном классе. Все эти необъяснимые смерти воспринимаются как шутка, и рассказчик остаётся эмоционально безучастным. В более очевидной форме ирония проявляется в романе Курта Воннегута «Бойня номер пять», где единственный комментарий о чьей-либо смерти — «такие дела».

В «Поправке-22» Джозефа Хеллера центральной становится уже ставшая идиоматичной поправка-22 (или уловка-22 в иных переводах) — логический парадокс, являющийся результатом взаимоисключающих правил и процедур. В книге этот термин описывается армейским психиатром, который объясняет, что по уставу «человек, уклоняющийся от участия в боевых действиях, не является подлинно сумасшедшим», и наоборот, тот, кто сознательно принимает участие в бою, является сумасшедшим. При этом если солдат соглашается совершать боевой вылет, он признаётся сумасшедшим, и к полёту его допускать нельзя. Однако как только он отказывается, он снова становится вменяемым и потому обязан летать [Хеллер, 2017, с. 89]. Вокруг этого и других подобных парадоксов строится повествование в романе.

Интертекст также является одним из средств создания комического. В литературе школы чёрного юмора он обычно принимает формы отсылки к другому произведению или параллели с ним, обсуждение другого произведения в тексте или открытое заимствование стиля другого автора [Sharma, 2011]. Помимо этого, одной из наиболее часто встречающихся разновидностей интертекста является пастиш. Изначально этот термин

означал вторичное произведение, являющее собой имитацию стиля работ одного или нескольких авторов, являясь своего рода данью уважения. Однако в XX в. его значение изменилось, под пастишем стали понимать смешение нескольких литературных жанров, переосмысление различных жанровых особенностей; метод организации чего-либо как определённой эклектической конструкции, состоящей из разнородных фрагментов. Говоря о заимствовании жанровых особенностей, можно отметить следующих авторов: Дональд Бартелми использует в своих произведениях отсылки к сказкам, Джон Барт переосмысливает древнегреческие мифы, а прочие писатели в своих произведениях используют жанры популярной литературы, такие как научная фантастика или детектив (Маргарет Атвуд, Томас Пинчон).

Пастиш неразрывно связан с пародией. Оба представляют собой определённую имитацию характерных особенностей чужих стилей, произведений и жанров, однако пародия имеет целью высмеивание оригинала, в то время как для пастиша это не является обязательным условием. Тем не менее, зачастую грань между ними провести очень трудно. В данной работе мы будем рассматривать пародию как разновидность пастиша.

Помимо этого, иногда пастиш рассматривается ещё и как композиционный приём, например, метод нарезок Берроуза или роман Б. С. Джонсона «The Unfortunates», который издавался без переплёта в коробке, и читателю предлагалось самому расположить страницы в любом порядке.

Метапроза (метафикшн, метаповествование) — «текст о тексте». Этот приём заключается во включении в повествование отсылок к самому тексту. Так, например, в романе Маргарет Атвуд «Слепой убийца» рассказывается об опубликованном романе с таким же названием. Этот приём часто используется, чтобы «подчеркнуть искусственность искусства и вымышленность вымысла» [там же], а также разрушить категорию автора в тексте и ввести неожиданный переход в повествование. В качестве яркого примера данного явления можно привести отрывок из романа Курта

Воннегута «Завтрак чемпионов» (1973), где описывается сцена в баре через восприятие бывшего заключённого Вейна Гублера:

«"Блэк-энд-Уайт" да разбавь! — услышал он голос. Надо бы Вейну наострить уши. Как раз этот напиток предназначался не кому попало. Он предназначался человеку, который создал все теперешние горести Вейна, тому, кто мог его убить, или сделать миллионером, или вновь отправить в тюрьму — словом, мог про-делать с Вейном любую чертовщину. Этот напиток подали мне (т. е. автору романа)» [Цит. по Ильин, 2001, с. 117].

В другой книге Воннегута, «Бойня номер пять», автор с самого начала жалуется, что не может найти подходящих слов, чтобы написать эту книгу, таким образом комментируя свою работу внутри неё самой.

Гротеск — ещё один распространённый приём, перекликающийся с метапрозой, который заключается в сочетании реального и откровенно вымышленного, возвышенного и низкого, гиперболы и алогизма с целью выявления условностей литературы и разрушения стереотипов сознания.

Также в произведениях авторов школы чёрного юмора часто присутствует временное искажение, фрагментарное и нелинейное повествование. Наиболее известным примером является роман Курта Воннегута «Бойня номер пять, или крестовый поход детей», главный герой которого страдает особой формой посттравматического расстройства. Оно проявляется в том, что после якобы похищения инопланетянами-тральфамадорцами он «путешествует во времени». Дело в том, что для тральфамадорцев время нелинейно, оно не течёт, не имеет прошлого и будущего, а представляет собой совокупность всех его моментов, существующих одновременно, и после встречи с инопланетянами главный герой в течение книги попадает в разные моменты своего детства, войны, даже несколько раз видит свою смерть, что его абсолютно не пугает.

Помимо этого, важным понятием является паранойя, связанная с техническим прогрессом, теориями заговоров и слежкой государства за

своими жителями. В результате поиск абсолютной истины становится невозможным и потому бессмысленным. При прочтении возникает множество вопросов, на которые автор отказывается давать ответы, потому как единственно верного ответа нет и быть не может, существует только множество интерпретаций, которые читателям приходится составлять самим, выступая в качестве со-авторов произведения. Использование традиционных форм литературы также становится невозможным, так как такие формы загоняют читателя в рамки стереотипного восприятия, что противоречит принципу плюралистичности интерпретаций.

Таким образом, исходя из проведённых исследований, мы можем сделать вывод, что постмодернизм, зародившийся в 50-60-х гг. XX века, является самостоятельным литературным течением со своей собственной спецификой, и в американской литературе он, в частности, представлен писателями, принадлежащих к авангардистской школе чёрного юмора.

В качестве основных особенностей творчества писателей данной школы можно выделить следующие признаки:

- Переосмысление традиционных культурных стереотипов. Постмодернисты отказываются от устоявшихся литературных условностей и рамок, делая выбор в пользу междисциплинарности, использования опыта других сфер знаний в своих произведениях, а также иронически переосмысливают закрепившиеся литературные категории, разрушая их и размывая границы между ними.

- Интертекстуальность, уходящая своими корнями в убеждение, что за всю историю человечества всё, что могло быть сказано, уже было сказано, и ничего нового придумать нельзя. Поэтому остаётся только создавать тексты на основе прошлых, сопоставляя и комбинируя их. Это явление и называется интертекстуальностью, то есть своего рода диалогом между создаваемым текстом и текстами уже созданными. Каждый текст является своего рода коллажем, созданным из разрозненных (но при этом равноправных)

элементов. Связующим звеном повествования при этом является голос автора, так называемая «авторская маска». Интертекст в более широком понимании делится на непосредственно интертекст, паратекст, метатекст, гипертекст и архитекст.

- Восприятие мира как хаоса. Убеждённость в том, что в мире не существует иерархии, смысла и объективной истины; его невозможно познать. Всё то, что мы принимаем за действительность, является лишь субъективным представлением о ней, зависящим от выбранной нами точки зрения. Исходя из этого выделяется следующий признак.

- Плюралистичность восприятия и рождение нового типа читателя. Для «чёрных юмористов» не существует единой возможной интерпретации текста. По завершении написания текста автор умирает, отправляя своё произведение в свободное плавание, и каждый читатель интерпретирует это произведение в связи с имеющимся у него культурным опытом, тем самым добавляя свои смыслы. Таким образом, вводится принцип так называемого «читательского сотворчества», в соответствии с которым нет единственно правильной интерпретации текста, существует лишь бесконечное множество субъективных толкований, каждое из которых верно.

- Многоуровневость текста, рассчитанного на любой тип читателя ввиду использования жанровых кодов как массовой, так и элитарной литературы.

- Ирония как основной способ восприятия мира. Комизм, не вызывающий смеха. Высмеивание как всего низкого, вызывающего страх или отторжение, так и всего высокого, уравнивание их в правах, отказ от бинарных противопоставлений (хорошее — плохое, добро — зло). Основными приёмами создания комического при этом являются парадокс, интертекст (в частности, пастиш, включающий в себя пародию), метапроза, гротеск, фрагментарность и алогичность повествования, искажение времени и паранойя.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЧЁРНОГО ЮМОРА В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА ПИНЧОНА

Произведения Томаса Пинчона представляют собой наиболее яркие образцы литературы чёрного юмора, и поскольку в рамках одной работы невозможно осветить все особенности комического, в данной главе мы рассмотрим те, которые были описаны в теоретической части нашей дипломной работы.

Интертекст является одной из базовых категорий постмодернизма и представляет собой идею о том, что абсолютно любой текст это результат коллективного творчества бесконечного множества авторов, мозаика, составленная из обрывков всех произведённых ранее текстов. Существует множество подвидов интертекста, таких как цитация, аллюзия, экранизация, перевод, травестия, пародия и прочие. В творчестве Томаса Пинчона одним из наиболее ярких приёмов создания комического является пастиш, который включает в себя пародию, поэтому мы остановимся на нём подробнее.

2.1 Пастиш как особое средство создания комического в творчестве Т.

Пинчона

В своих произведениях Томас Пинчон использует такое разнообразие жанровых заимствований, какое навряд ли можно найти в творчестве любого другого писателя-постмодерниста. В его книгах встречаются отсылки к детективному жанру, научной фантастике, военной прозе, классической литературе; текстам песен; известным, неизвестным и вымышленным историческим событиям; современным знаменитостям и историческим фигурам; теле- и радиопередачам; малоизвестным и вымышленным культурам и концептам. Зачастую трудно понять, где проходит грань между реальными фактами действительности и выдумкой, так как писатель крайне правдоподобно пародирует любую текстовую форму.

2.1.1 Пародия в романе «V.» (1963)

«V.», первый роман Томаса Пинчона, написанный в 1963 г., описывается многими критиками как абсурдистский. Он построен на двух сюжетных линиях, иногда пересекающихся, но в основном не связанных между собой. Одна из этих линий — историческая — охватывает период с 1898 по 1943 годы и строится вокруг героя по имени Герберт Стенсил (Herbert Stencil, «stencil» в переводе с английского значит «шаблон», «трафарет») — Пинчон откровенно смеётся над традицией современного романа делать главным героем чувствительного мечтателя с печатью скуки и праздности на лице. Стенсил разыскивает загадочную фигуру, обозначенную как V. Другая сюжетная линия посвящена Бенни Профейну (Benny Profane, в другом переводе Бенни Профан), молодому американскому бродяге, уволенному в запас из морского флота, «шлемилю», чьи скитания по Нью Йорку автор сравнивает с движением игрушки йо-йо. Помимо этого в книге присутствует несколько историй, лишь косвенно связанных с основными сюжетными линиями, в основном тем, что в них упоминается V. (вернее, та или иная ипостась этого загадочного явления).

Следует сразу же подробнее остановиться на именах, которые Пинчон даёт героям. Создаётся впечатление, что автор пародирует сам акт именования, присваивая своим героям имена продуктов массовой культуры, коммерческих материалов, частей тела, животных или же просто бессмысленных словосочетаний (например, в рассматриваемом нами романе помимо уже указанных можно встретить такие имена как Pig Bodine, Slab («кусок»), Mafia Winsome, Pappy Hod — пар в переводе с английского означает «детская каша», а hod — «корыто, лоток», и др.) тем самым как бы убеждая нас, что за этими именами не стоит какая бы то ни было идентичность. Основным назначением этих гротескных имён является «попытка сделать персонажей одушевлёнными продолжениями, «придатками» окружающего их мира неживой природы» [Лало, 2001, с. 77]. В

итоге читатель начинает удивляться не столько отсутствию человечности у героев, сколько напротив признакам человеческого начала в них.

Помимо этого, используя подобные имена, Пинчон иронизирует над модернистской традицией придавать особое значение называнию как инструменту получения власти над объектом творчества. Дать чему-то имя ещё не значит адекватно понять и вразумительно истолковать.

Однако этот эффект «дегуманизации» проявляется лишь на поверхности. На самом деле в героях куда больше человеческого, чем кажется на первый взгляд, и их имена-ярлыки являются прежде всего инструментами для создания комического эффекта. «Так школьники сначала смеются над новым учеником своего класса с забавной фамилией, а затем, привыкнув к ней, начинают оценивать её носителя по совершенно другим критериям» [там же].

Остановимся подробнее на главных героях. Бенни Профейн, как отмечалось многими критиками, являет собой пародию на героев Керуака и других писателей 50-х гг., изображавших своих протагонистов «на дороге», в поисках перемен и новых ощущений, и на некоторых героев еврейско-американских романов Сола Беллоу и Бернарда Маламуда, чувствительных еврейских интеллигентов, которым в Америке сложно чувствовать себя «белыми». Несмотря на свою «неодушевлённость», «женоподобную пассивность», аморфность и бесхребетность, он наделён рядом черт, которые очень важны для понимания поэтики Пинчона: он свободен от любого постороннего вмешательства, так как он ни к чему и ни к кому не привязан и постоянно находится в движении, при этом движется он скорее по инерции, механически. Эта «механизированность» Бенни прослеживается в разных частях романа, например, он боится, что на улице его «разберут на части: извлекут губку, которая заменяет ему мозг, и украдут часовой механизм, который он носит в груди вместо сердца» [Pynchon, 2005, p. 36]. В другой части он разговаривает с SHROUD (synthetic human, radiation output determined/синтетический человек, выход радиации определён), чья голова сделана из человеческого черепа, а кожа и все остальные органы — из

прозрачного пластика. Бенни обвиняет робота в том, что у того нет души, на что SHROUD иронически отвечает «А с каких пор она появилась у тебя?».

Некоторые критики усматривают в фигуре Бенни пародию на «фармака», козла отпущения — одного из стереотипных персонажей в жанре мениппеи. Однако сам его образ и все связанные с ним события романа — от охоты на крокодилов в канализации до разговоров с роботом — построены на отрицании модернизма и послевоенной культуры 1950-х и принятии постмодернистских тенденций.

Фигура Герберта Стенсила, напротив, представляется как сугубо модернистский тип. Пародия или пастиш «высокого модернизма» в стиле Пруста или Конрада занимает многие «исторические» эпизоды романа. Автор сознательно начинает своё творчество с пародирования уже ставших общепринятыми модернистских формальных канонов (например, поток сознания).

Стоит также отдельно упомянуть третью главу романа. В ней с нескольких разных точек зрения описывается история заговора в Египте в 1890-х гг. Вся глава является пародией на шпионский триллер, в котором герои многозначительно произносят друг перед другом ничего не значащие фразы вроде «Что-то готовится... Больше, чем отдельная страна» [Pynchon, 2005, p. 177]. Пинчон пародирует этот жанр, смыкая его с мелодрамой и бульварно-сентиментальной комедией. Годолфин, один из героев, знает, что он задействован в триллере, однако всерьёз начинает к нему относиться лишь тогда, когда оказывается в полиции. Там ему ошибочно приписывают фамилию «Гадрулфи», которая впоследствии начинает восприниматься как его настоящая подпольная кличка. Юмор в этой главе держится на каламбурах, которые основываются на «параноидной ментальности героев» [Лало, 2001, с. 92], окончательно всё запутывающей, а также на паясничании, переходе от высокого стиля к комическому и, наконец, фарсе. Высшим проявлением абсурдности становится желание заговорщиков украсть картину Боттичелли «Рождение Венеры», спрятав её в полom стволе дерева. Тема

параноидального стремления редуцировать всё до единиц информации, знаков кода, несущих в себе тайный подтекст, получит дальнейшее развитие в последующих романах Пинчона, таких как «Выкрикивается лот 49» и «Радуга тяготения».

Таким образом, уже в своём первом романе Пинчон выступает в качестве зрелого автора, мастерски владеющего целым арсеналом изобразительных средств.

2.1.2 Пародия в «калифорнийских» романах: «Выкрикивается Лот 49» (1966), «Внутренний Порок» (2009)

Данные романы разделяет почти полвека, однако внешне они очень схожи. Главный герой (в «Выкрикивается лот 49» это Эдипа Маас, во «Внутреннем пороке» — Ларри «Док» Спортелло) оказываются в ситуации, в которой им приходится вести расследование, разгадывать тайну, окутывающую таинственное «нечто» (в «Лоте 49» это беззвучный почтовый рожок, в «Пороке» — Золотой Клык; подобного рода многозначные символы — характерная черта творчества Пинчона в целом, о них мы будем говорить дальше). Объединяют эти два романа и используемые приёмы создания комического.

Во-первых, в «Лоте 49», как и в «V.», можно встретить пародию на модернистские каноны. Эдипа, главная героиня романа, не является рассказчиком, но автор ограничивает повествование перспективой Эдины, используя для передачи её мышления и восприятия длинные предложения в технике потока сознания, например:

«Somewhere beyond the battening, urged sweep of three-bedroom houses rushing by their thousands across all the dark beige hills, somehow implicit in an arrogance or bite to the smog the more inland somnolence of San Narciso did lack, lurked the sea, the unimaginable Pacific, the one to which all surfers, beach pads, sewage disposal schemes, tourist incursions, sunned homosexuality,

chartered fishing are irrelevant, the hole left by the moon's tearing-free and monument to her exile; you could not hear or even smell this but it was there, something tidal began to reach feelers in past eyes and eardrums, perhaps to arouse fractions of brain current your most gossamer microelectrode is yet too gross for finding» [Pynchon, 2006, p. 56].

Присутствует так же и пародия на классическую литературу. Так, важное место в романе занимают поиски книги, якобы содержащей в себе ключ к разгадке тайны Тристеро. Эта книга содержит в себе пьесу под названием «Курьерская трагедия», которая является пародией на классические пьесы Шекспира, в частности на «Гамлета». Помимо этого, параллель проводится не только между «Курьерской трагедией» и «Гамлетом», но и между «Курьерской трагедией» и присутствующем в «Гамлете» «Убийством Гонзаго» — пьесой внутри пьесы, с просьбой поставить которую Гамлет обращается к группе бродячих актёров, чтобы, как и Эдипа, с помощью этой пьесы получить ответ на интересующий его вопрос.

Далее следует отметить, что в исследуемых нами произведениях автор продолжает играть с категорией именования. Для начала рассмотрим некоторые имена персонажей в романе «Выкрикивается лот 49» главной героиней является Эдипа Маас. С одной стороны трудно не поддаваться искушению и не интерпретировать её имя в контексте теории фрейдизма с его Эдиповым комплексом. Однако важно помнить, что не стоит воспринимать всерьёз подобные отсылки и аллюзии. Её фамилия Маас звучит как извращённая форма слова «масса», то есть то, что противостоит изменениям, конформное.

Следующим персонажем, которого следует упомянуть, является Пирс Инверарити (Pierce Inverarity). Его имя звучит как приказ «пронизывать» недостоверность, лживость, пытаться добраться до истины, пусть даже достижение объективной истины не представляется возможным. Сам персонаж в книге присутствует только в воспоминаниях главной героини.

Далее можно привести в качестве ещё одного примера Манни Ди Прессо, чьё имя созвучно «депрессии». Он появляется буквально на пару страниц и описывается как бывший актёр, чьи попытки прославиться провалились, в итоге сделавший выбор в пользу работы адвокатом.

Психотерапевт Эдипы, доктор Хилэриус (Hilarius), чьё имя созвучно с английским словом «hilarious», экспериментирующий с ЛСД. В итоге он сходит с ума и признаётся, что во времена нацистской Германии работал доктором в Бухенвальде.

Среди прочих можно отметить такие имена как Мучо Маас, Стэнли Котекс, Чингиз Коэн и Майк Фалопиан.

«Внутренний Порок» не уступает «Лоту», при этом в романе вводится множество имён-названий растений, например, Триллиум, Глен Черлок (charlock в переводе с английского — дикая горчица) и многие другие. Автор иронически помещает в серьёзный контекст персонажей с абсолютно не серьёзными именами, что создаёт ощущение абсурдности и нереальности происходящего.

Все эти и многие другие имена с течением времени стали своего рода визитной карточкой Пинчона. Тем не менее, как бы ни хотелось нам назвать их «говорящими», на самом деле они не имеют никакого отношения к характеру персонажей, которым они принадлежат. Таким образом, Пинчон иронизирует над устоявшейся литературной традицией «говорящих» имён, вводя читателя в заблуждение и заставляя его искать связи между именами персонажей и их характерами.

Возвращаясь к «Лоту 49», следует также указать на параллели, которые Пинчон проводит в своём романе с мифом о Нарциссе. Наследие Инверарити представляет собой культуру, которая влюблена в свой собственный образ-мечту. В мифе Нарцисс отвергает любовь нимфы Эхо в пользу любви к самому себе. Так Пирс Инверарити вместо увлечения Эдипой предпочитает увлечение собственной коллекцией марок, что описывается рассказчиком следующим образом:

...тысячи разноцветных окошек в далекие перспективы во времени и пространстве: саванны, кишасшие антилопами и газелями, галеоны, плывущие на Запад в пустоту, головы Гитлера, закаты, ливанские кедры, аллегорические лица, которых никогда не было; он мог часами сидеть, всматриваясь в каждую из них, не замечая [Эдипу] [Пинчон, 2010, с. 45].

Это подтверждается и тем, что в ходе своего расследования Эдипа приезжает в город Сан Нарциско, и первый мотель, в котором она останавливается, называется «Дворики Эхо». Именно там происходит её первый адюльтер как попытка бегства от реальности, в которой все живут в своём собственном мире и ставят каждый сам себя в центр мироздания.

Помимо этого, Эдипа посещает постановку пьесы «Трагедия курьера», которая является пародией на пьесы Шекспира, в частности на «Гамлета». В ней представлены проблемы сокрытия информации, заговоров и, как следствие, всё тех же сомнений в реальности и достоверности происходящего. В данной постановке пьесы фигурирует таинственный герой Тристеро, которого однако в оригинальном тексте этой пьесы не оказывается. Когда Эдипа пытается найти режиссёра этой пьесы, чтобы спросить его, зачем он ввёл этого персонажа, оказывается, что режиссёр умер за день до этого, и в итоге ни мы, ни сама Эдипа так и не узнаем, зачем Тристеро появился (и присутствовал ли он в пьесе на самом деле или же был продуктом воображения главной героини).

В связи с этим можно отметить, что в обоих произведениях автор играет с канонами детективного жанра. В «Лоте 49» активно используются повествовательные принципы, характерные для детектива. Главная героиня, Эдипа Маас, расследует заговор вокруг тайной почтовой компании с загадочным названием W.A.S.T.E. Однако здесь нет присущих детективу сюжетных особенностей, ключевых моментов, важных для того, чтобы разгадать тайну. Герои, в особенности сама Эдипа, не всегда уверены, что тайна, которую они пытаются расследовать, вообще существует. Герои ходят по кругу, и, даже когда они узнают что-то новое, у читателя по-прежнему

остаётся ощущение, что дело не сдвинулось с мёртвой точки. Повествование не столько следует за расследованием тайны, сколько является исследованием Эдипы самой себя, попыткой дать ответ на вопросы о том, что же реально, а что нет, какой во всём этом смысл и есть ли он вообще. Порой у неё возникают сомнения в собственной адекватности, которые усиливаются тем фактом, что большинство близких ей люди в ходе романа так или иначе сходят с ума.

Нужно отметить, что, несмотря на обилие абсурдных ситуаций в романе, он имеет более-менее внятный сюжет. Как отмечает американский литературный критик Альфред Кейзин, «„Выкрикивается лот 49“ впечатляет тем, что является художественно цельным (оформленным): это качество обычно отсутствует в «абсурдистской» традиции — той самой, которая обычно позволяет любые манипуляции с чувством интеллектуального равновесия у читателя» [Kazin, 1973, p. 277].

Однако не стоит забывать, что возможность восстановить в правах сюжет, отказ от которого стал характеристикой постмодерна, появляется благодаря «специфической интерпретации авантюрного, граничащей с пародией». При создании своих произведений, в том числе романа «Выкрикивается лот 49», автор «цитирует» жанровые условности произведений массовой литературы [Bloom, 2003, p. 86].

В целом нарративная структура романа соответствует детективной. В начале книги Эдипа неожиданно получает письмо, из которого узнает, что назначена распорядительницей наследства её бывшего любовника. Ломается её привычный порядок вещей, появляется тайна, которую нужно раскрыть. Далее она отправляется навстречу разгадке этой авантюры, постепенно превращаясь из «инфантильной и посредственной домохозяйки» [Schulz, 1973, p. 122] без каких-либо твёрдых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств по мере развёртывания сюжета то в сыщика, то в героиню любовного романа, то в жертву.

Однако же основной вопрос детективной прозы, «что же случилось в конце?» так и остаётся без ответа. Тайна не раскрывается, а наоборот

опутывается ещё большими сомнениями, в частности сомнениями в её существовании вообще, а финал произведения резко обрывается, оставаясь открытым.

Во «Внутреннем пороке» снова используется повествовательная структура детективной литературы. Главным героем в этот раз является непосредственно частный детектив Ларри «Док» Спортелло, которому даётся задание расследовать исчезновение любовника его бывшей девушки, строительного магната Микки Вулфмана, в ходе чего он сталкивается с множеством фактов, указывающих на существование тайного «золотого клыка». В этом романе сюжет, как и в «лоте 49», вполне линейен, однако герои точно так же ходят по кругу, пытаясь разгадать тайну, которой, вероятно, и вовсе не существует [Сиротин, 2015].

Особое внимание стоит уделить истории Микки Вулфмана. Американский еврей, строительный магнат-миллиардер, он, как выясняется, использует в качестве своих телохранителей банду мотоциклистов, известных как Арийское Братство, у предводителя которой на груди вытатуирована свастика. Такого рода ситуация, в которой арийцы охраняют еврея, является далеко не единственным примером гротеска в романе. Главный герой, которому поручено вести слежку за женой клиента, засыпает на крыше, а, когда просыпается, обнаруживает, что проспал убийство. В этом проявляется ирония — внешне эмоционально отчуждённый главный герой, а вместе с ним и автор, дают нам возможность взглянуть на происходящие события со стороны и наиболее адекватно их оценить.

Один из важных второстепенных персонажей в книге, Сортилидж, часто упоминает миф о давно затонувшем континенте Лемурии. Он видится ей как источник энергии, священное место, куда она регулярно отправляется с помощью своего духовного наставника. Интертекст в данном романе смещается с отсылок к художественной литературе в сторону отсылок к нелитературной массовой культуре, народным приметам и поверьям. Зачастую состояния персонажей или сложившиеся ситуации описываются

через песни, случайно начинающие играть по радио, или отрывки диалогов из фильмов, идущих по телевизору, о чём мы будем говорить позже в данной работе.

2.1.3 Функции использования аббревиатур в творчестве Томаса Пинчона

Особое место в изучаемых нами романах занимают аббревиатуры, в частности буквенные аббревиатуры и акронимы. Томас Пинчон в своём творчестве превращает их в особый, мощный инструмент создания комического, используя их пародийно, сатирически, интертекстуально или символически. Большинство случаев употребления аббревиатур в работах Пинчона можно разделить на две большие группы.

Первая группа — уже существующие аббревиатуры, закрепившиеся в языке, культуре и сознании, которым автор даёт новую, неожиданную и потому комичную расшифровку. Например, в «Лоте 49» ACDC означает «Alameda Community Death Cult» («культ смерти коммуны Аламеда»), а CIA расшифровывается как «Conjuracion de Insurgentes Anarquistas» («Заклиная повстанцев-анархистов»). Во «Внутреннем пороке» главный герой, частный детектив Ларри Спортелло, называет свою детективную методику LSD — «Location-Surveillance-Detection».

Вторая группа представлена акронимами, которые придуманы самим автором и синонимичны имеющимся в языке словам. Эта группа представлена примерами, наиболее важными для понимания романов. В «Лоте 49» одной из главных загадок является символ почтового рожка, под которым написано WASTE (что в переводе с английского значит «тратить зря» либо «отходы, отбросы»). По ходу прочтения читатель узнает, что данная аббревиатура расшифровывается как «We Await Silently Tristero's Empire» («мы молчаливо ждём империи Тристеро»), и является девизом тайной почтовой организации. С ней связан и другой акроним, DEATH, который можно увидеть на рожке, и,

как мы узнаём позже, означает «Don't Ever Antagonize The Horn» («никогда не вставай на пути у рожка»).

В романе «V.» также встречаются два ярких примера описываемого нами явления. В компании «Anthroresearch Associates», на работу в которой устраивается один из главных героев Бенни, разрабатываются два человекоподобных робота, которые называются «synthetic human object, casualty kinematics» (сокращённо SHOCK — шок) и «synthetic human, radiation output determined» (сокращённо SHROUD — покров, причём зачастую на умершем).

На поверхности комический эффект создаётся за счёт несоответствия между называемым объектом и значением слова-синонима (как денотативным, так и коннотативным). Однако это не единственная функция сокращений в романах (было бы наивно полагать, что в произведениях Пинчона можно найти однозначность). Автор вводит аббревиатуры иронически, запутывая читателя. Тенденция повсеместного использования аббревиатур в современном мире приводит к тому, что зачастую мы не можем понять, что именно значит то или иное сокращение, что приводит к искажениям в коммуникации. Помимо этого, некоторые критики рассматривают использование аббревиатур как иронический комментарий к дегуманизирующей власти бюрократии, «Большого брата» и прочих «грозных машин», которые представляют собой некоторые социальные институты [Putz, 1991].

Однако значение некоторых аббревиатур ещё сложнее. Так, SHOCK и SHROUD используются метафорически, или даже символически, выступая в качестве непосредственных представителей уже описанной выше «дегуманизирующей» системы. Это становится понятно в контексте размышлений главного героя о своей судьбе и взаимодействиях с окружающими его людьми (особенно девушками): о его боязни и вместе с тем желании стать объектом неживой природы, вести механическое существование и иметь возможность жить с «заводной девушкой» — такой,

которую можно включить и выключить по собственному желанию, а при возникновении проблем просто проконсультироваться с руководством по использованию.

Таким образом, аббревиатуры в творчестве Томаса Пинчона — особый вид пародии, при этом пародируется сама категории названия. Аббревиатуры в романах становятся многоплановыми символами, использование которых возводится автором в ранг особого искусства.

2.1.4 Массовая культура в романах «Выкрикивается Лот 49» и «Внутренний Порок»

«Очарованность» Пинчона массовой культурой прослеживается во всём его творчестве, начиная с его дебютной работы, однако заметнее всего она проявляет себя в «калифорнийских романах». Пинчон выбирает Калифорнию в качестве места, в котором сконцентрировано всё «наследие» американской массовой культуры.

Особую роль в романе занимает музыка. Она выступает в качестве символа чего-то искусственного, имитации «настоящей» музыки. Первым таким примером в романе «Выкрикивается лот 49» является группа the Paranooids, которая преследует главную героиню Эдипу повсеместно и спокойно появляется в номере её отеля, когда музыкантам вздумается. Эта группа является аллюзией на the Beatles как одних из самых ярких представителей культуры шестидесятых и развернувшуюся вокруг них «битломанию». Члены the Paranooids разговаривают с американским акцентом, но поют с британским. На вопрос Эдипы, почему они так делают, они отвечают лишь «нам сказали, что так надо», а у их вокалиста Майка причёска «в стиле Битлз». Помимо этого упоминается их песня «I Want to Kiss Your Feet», которая является аллюзией и одновременно пародией на песню the Beatles «I Want to Hold Your Hand». The Paranooids являют собой пустой образ,

картинку, за которой ничего не стоит. Это подтверждается и тем фактом, что ни один из музыкантов не знает, почему их группа так называется.

Следующим примером использования музыки в романе является эпизод, в котором самовлюблённый Метцгер и Эдипа смотрят телевизор в отеле и слышат «Песенку Игоря» — заставку фильма, в котором Метцгер снимался в детстве. Метцгер фальшиво подпевает, любуясь собой на экране телевизора, «явно полагая, что звучит ничуть не хуже, чем в оригинальной заставке» [Rynchon, 2006, p. 94]. Его самовлюблённость, озабоченность самим собой и в особенности своим телом, сопоставляется с тем, как видит его Эдипа, и в данной сцене контраст становится практически гротескным.

Позже Эдипа оказывается в баре, где ей сообщают, что там играют только электронную музыку, то есть созданную без участия реальных инструментов. Многие критики проводят параллель между искусственностью музыки и надуманностью теории заговора, которую Эдипа пытается исследовать.

Кульминацией темы музыкальной искусственности является так называемая музыка лифтов и супермаркетов (Muzak). Это музыка, которая имитирует популярные мелодии. В конце романа муж Эдипы, Мучо, рассказывает ей, что недавно услышал в супермаркете отрывок из произведения для скрипки, которая, по его словам, «просочилась в него, наполнив его возвышенным, и все ноты в ней находились в удивительной, необъяснимой и бесконечной гармонии друг с другом». Спустя какое-то время Эдипа понимает, что её муж говорил именно о такой музыке, о «muzak». Ирония заключается в том, что такая музыка (иное её название «background music» — «фоновая музыка») не предназначена для сознательного прослушивания. Означаемое — оригинальная музыка, которая заставляет нас чувствовать — в данном случае подменяется означаемым — muzak, которая создаёт лишь имитацию чувств, подменяя собой оригинал.

Однако вернёмся к the Paranoids. Единственным добровольным решением членов группы является употребление наркотиков, особенно

марихуаны, широко распространённой в те времена среди хиппи, которая и сейчас является одной из первых ассоциаций, приходящих в голову при мысли о шестидесятых. В романе часто поднимается тема наркотической зависимости как неотъемлемой части культуры того времени, в частности не только от марихуаны, но и от более тяжёлых наркотиков, таких как ЛСД, которые личный психиатр Эдипы прописывает ей и её мужу в качестве антидепрессантов и принимает сам. В итоге муж Эдипы отдаляется от неё, потерявшись в лабиринтах собственного «расширенного» сознания, а доктор и вовсе сходит с ума. Пинчон описывает культуру шестидесятых далеко не в радужных тонах, как это принято, а как потерянную и бессмысленную эпоху, параноидальную и бегущую от реальности, однако в то же время крайне конформистскую [Сиротин, 2015].

Сама фамилия главной героини, Маас (Maas), рассматривается некоторыми критиками как вариант написания слова mass и связывается с такими понятиями как mass culture, mass communication и mass production, ставя её в один ряд с миллионами точно таких же домохозяек, как и она, все заботы которых связаны с попытками соответствовать общепринятым стандартам — нужно лишь знать, какие предметы домашнего обихода сейчас в моде, какой фильм стал успешным в прокате, какого цвета скатерть и шторы нужно купить на кухню.

Помимо этого, муж Эдипы, Мучо Маас работает на радиостанции KCUF, специализирующейся на поп-музыке. Причём до этого он работал в качестве продавца подержанных машин («as a used-car lot salesman» [Pynchon, 1966, p. 7]). Начало его безумия положила его чрезмерная любовь к его работе. Как говорит сама Эдипа, «he believed too much in the lot» [Pynchon, 1966, p. 15]. Это замечание позволяет нам рассмотреть разные интерпретации названия романа. Оно представляет собой игру слов, которую можно перевести не только как «Выкрикивание Лота 49», которым заканчивается рассказ (Эдипа сидит на аукционе в ожидании объявления лота 49, таинственной коллекции марок, и в надежде увидеть таинственного покупателя, о котором ходило

много слухов и который был по этим самым слухам очень заинтересован в коллекции), но и как «оплакивание парковочного лота 49», на котором работал Мучо. Таким образом, Пинчон продолжает следовать принципу плюралистичности трактовки и интерпретации.

Во «Внутреннем пороке», действие которого происходит в 70-е гг. XX в., отсылки к поп-культуре пронизывают весь роман. Ещё до выпуска книги Пинчон начал рекламировать её с помощью видеотрейлера, в котором рассказывал о романе от лица его главного героя, Ларри Спортелло. В трейлере можно было увидеть пейзажи Калифорнии, а также услышать популярную музыку 70-х годов. Спустя некоторое время после выхода книги на сайте amazon.com появилась возможность прослушать плейлист, состоящий из музыки, отсылки к которой присутствуют в романе. Он состоит из 42 ссылок, переходя по которым желающие могут прослушать отдельные песни или целые альбомы.

В самом романе присутствует множество вставок из текстов песен, как реально существовавших и популярных в то время, так и вымышленных. Главный герой, Док, отмечает, что сильные мира сего делают всё, чтобы отвлечь «пролетариат» от борьбы за власть и изолировать людей друг от друга с помощью массовой культуры, на что его бывшая девушка, Шаста, отвечает, что дело вовсе не во власти имущих. Она утверждает, что Док, как и большинство людей, живущих в то время, «купится на машину, лишь бы она была подходящей модели и года выпуска, на блондинку в бикини или даже на хот-дог, будь он бесплатным, и вот тебе уже ни до чего нет дела» [Pynchon, 2009, p. 347].

Тем не менее, массовая культура представляется не только как отупляющая и зомбирующая. Она также служит своего рода ориентиром и объединяющим фактором. Для некоторых героев в романе, например, музыка заменяет религию. Так, Сэнт Флип (очередное якобы «говорящее» имя, flip как прилагательное в переводе с английского означает «несерьёзный», а также возникает ассоциация с flip-flops — шлёпанцами), сёрфингист, слушает

исключительно сёрф-рок, о чём неоднократно заявляет. По его философии, сёрф-рок для него сродни госпелу, который афроамериканцы поют в методистских церквях, а хождение по воде, которое упоминается в Библии, есть, по его версии, не что иное как сёрфинг.

Как и в «Лоте 49», в «Пороке» присутствует вымышленная группа — the Boards, исчезновение одного из членов которой, Коя Харлингена, предстоит расследовать главному герою. Сам Кой по мере развёртывания сюжета оказывается не просто саксофонистом. В разных эпизодах мы видим его то в качестве пациента психиатрической клиники, то в качестве тайного агента, нанятого правительством и разлучённого со своей семьёй, чьей работой было раззадоривать толпу на митингах и прочих массовых собраниях. Его имя окутано тайной, и нет единого ответа на вопрос, кем же он является. Эта черта характерна практически для любого персонажа, объекта и места в творчестве Томаса Пинчона — чем дальше мы читаем, тем больше вопросов у нас возникает, ответы на которые нам приходится додумывать самим, так как автор отказывается их давать. С этим связано и множество теорий заговоров и концепт паранойи как основы мировосприятия. Этому посвящена следующая часть данного исследования.

2.2 Паранойя, теории заговоров и многозначность символов в трилогии

Томас Пинчон, чьи произведения заслужили признание литературных критиков ещё в шестидесятых годах прошлого века, является одной из самых загадочных фигур в современной литературе. Его произведения никогда не сопровождались какой бы то ни было громкой рекламой, сам он не даёт никаких интервью и не пишет комментариев к своим произведениям. О его личной жизни практически ничего не известно, единственная фотография Пинчона, имеющаяся на данный момент, была сделана на выпускном школьном балу, когда писателю было шестнадцать лет. Он заработал себе громкое имя, действуя наперекор всем правилам. Этот маскарад, который он

затял, окутав свою фигуру вуалью «нарочитой энигматичности» [Зверев, 1996], сработал куда эффективнее. Подчёркнуто игнорируя обычные способы, какими писатели пытаются завоевать всемирную славу в и без того перенасыщенном рекламой мире, он заработал статус культовой фигуры, и эта игра продолжается уже почти полвека. Иные заинтересованы в его образе даже больше, чем в его произведениях, вследствие чего регулярно создаются разного рода слухи и мистификации, однако автор отвечает на них исключительно молчанием.

Тем не менее, молчание Пинчона не предполагает серьёзности, так как серьёзность в постмодернистском мире может оказаться смертельной. Он играет со своим образом, безукоризненно выдерживая правила, которые он установил для себя самого, и позволяет другим точно так же играть с ним, поддерживая постмодернистский принцип неопределённости и хаотичности всего сущего, а также плюралистичности толкования, позволяя своим читателям выстраивать собственные теории относительно его личности и творчества. Он отказывается давать какие-либо ответы, как в реальной жизни, так и в своих произведениях.

Рассмотрим каждый из исследуемых нами романов на предмет многозначности символов. Начнём с дебютного романа Томаса Пинчона «V.»

В центре романа находится символ V., нагруженный огромным количеством смыслов и оттенков. Первым возможным источником, или прообразом V. являются так называемые Victory, или V-girls, жаргонное наименование американскими моряками 50-х гг. юных девушек, флиртовавших с ними во время самовольных отлучек или увольнительных, но старавшихся не казаться ни девушками лёгкого поведения, ни монашками, т.е. не впадать в крайности. Именно такая манера поведения, «отрицающая бинарные противопоставления, выпадающая из дихотомий, могла заинтересовать Пинчона, который сам в те годы служил в морском флоте» [Лало, 2001, с. 78].

При рассмотрении персоны (или персон) V. следует отметить, что автор старается представить её как «злое божество, пустоту в облачении богини, управляющую случайными и морально нейтральными силами в ходе исторического процесса» [там же].

В романе нам встречаются несколько женских персонажей, чьё имя начинается на букву V. Так, во второй главе мы встречаем первое упоминание некой V., которое Герберт Стенсил находит в дневниках своего отца и становится одержим идеей разгадать её тайну. Это загадочная женщина, которую Сидни Стенсил, отец Герберта, встретил в молодости на Мальте, будучи там в качестве двойного агента. В третьей главе с разных точек зрения описывается заговор и убийство, произошедшие в Египте в конце XIX в. В центре этих событий оказывается молодая девушка, Виктория Рен, первая инкарнация V. Далее, в пятой главе рассказывается история безумного священника, который ушёл жить в канализацию и проповедовать христианство живущим там крысам, так как апокалипсис переживут только они. В этой истории вторым воплощением V. становится крыса по имени Вероника, с которой священник становится особенно близок ввиду её «рвения к учёбе». В главе 7 фигура V. приобретает ещё большую многозначность в связи с упоминанием места под названием Vheissu, которое может быть (а может и не быть) кодовым названием для Венесуэлы или Везувия, а также является игрой слов, связанной с выражением «wie heist du?» (что в переводе с немецкого значит «как тебя зовут?»). В одиннадцатой главе, в которой мы видим продолжение дневника Сидни Стенсила, написанного в период Второй мировой войны, возникает ещё одно место, Валетта, столица Мальты, в которой подробнее рассказывается история некой V. — женщины, большая часть органов которой была заменена разного рода механизмами, и которая погибла под обрушившимся на неё зданием.

Однако и этим не исчерпываются все возможные значения данного символа. Некоторые усматривают в V схему движения игрушки йо-йо, с которым сравниваются скитания одного из главных героев. Если же взглянуть

на основные сюжетные линии романа, два главных героя к концу книги встречаются, таким образом V. является ещё и отображением сюжетной структуры произведения. Иные считают, что V — символ, означающий упадок в значимости коммуникации, искреннего человеческого взаимодействия в современном мире, символ пустоты («V is for Void») [Bloom, 2003, p. 24].

Сам факт существования такого количества интерпретаций уже внутри самого текста является очередным подтверждением постмодернистской теории плюралистичности, указывая на тот факт, что существует бесконечное множество версий реальности, будь то религиозные воззрения, политические взгляды, философские течения или какие бы то ни было прочие убеждения. При этом все люди говорят одновременно, стараясь перебить друг друга и обвинить всех вокруг в «неправильности» их трактовки бытия. Каждый ограничен собственным толкованием происходящего, желая убедить всех в своей правоте, но никого не слушая. Это подтверждается тем фактом, что в эпилоге романа Стенсил узнает, что V. это Вероника Манганиз, любовница его отца и его мать, считает, что познал истину, несмотря на то что в романе присутствуют факты, ставящие эту теорию под сомнение. Стенсил отвергает то, что не вписывается в его концепцию реальности, и всё, что существует «вне» неё его не интересует.

Эта идея получает дальнейшее развитие в следующем романе Томаса Пинчона. «Выкрикивается лот 49» выглядит более связной и однозначной работой, чем «V.», но так кажется лишь на первый взгляд. Роману присуща та же множественность толкований, которая в данном случае принимает форму паранойи. При этом это не антиутопическая паранойя, при которой главный герой по крайней мере точно знает, что за ним следят, и нужно постоянно быть начеку. В «Лоте 49» никто не уверен даже в этом.

Как и в предыдущем романе, в «Лоте 49» главный герой, вернее, в данном случае героиня, становится одержима поиском ключа к разгадке мистического символа. Однако в отличие от «V.», в котором символ V., преследуемый главным героем, оставался размытым на протяжении всего

романа, в «Лоте 49» ситуация обратная. Символ почтового рожа с припиской WASTE назойливо преследует главную героиню, заставляя её разгадывать тайну не по собственному желанию, а по воле случая. Пинчон играет с паранойей, даже вводя в качестве персонажа музыкальную группу с названием the Paranoids. Он заставляет своих героев видеть потенциальный ключ к разгадке какой-то всеобъемлющей тайны в самых обычных вещах, хотя уверенности в том, что какая бы то ни было тайна вообще существует, нет. При этом происходит переход от дегуманизации к чувству чрезмерной значимости, характерному для параноика, который считает, что находится в центре заговора, частью которого является всё вокруг.

Пирс Инверарити, бывший любовник Эдипы, из-за которого она отправляется на поиск разгадки, недостижим ввиду своей смерти, и ей остаётся лишь самой собирать пазл из обрывков информации. При этом каждый раз паранойя усиливается постоянным ощущением незавершённости повествования. Когда нам кажется, что ответ так близок, на самом деле он ускользает всё дальше. Когда Метцгер и Эдипа находятся в номере отеля, по телевизору идёт фильм, в котором Метцгер снимался, будучи ребёнком. Они спорят о концовке фильма, однако так и не узнают ответ, так как лента обрывается незадолго до конца ввиду аварии на телестудии. В другом эпизоде, когда Эдипа находит адрес магазина, в котором остался единственный экземпляр «Курьерской трагедии» — книги, в которой кроется разгадка к тайне подпольной почтовой системы Тристеро, и приходит на место, оказывается, что магазин сгорел, а вместе с ним и книга. Дриблетт же, персонаж, изначально рассказавший Эдипе о существовании данной книги и её связи с тайной сетью коммуникаций, совершает самоубийство, прыгнув в реку с моста. Автор абсолютно не стесняется прибегать к таким до бесстыдства абсурдным и гротескным поворотам в сюжете, смеясь над тщетными поисками истины как главной героини, так и читателя. Конец романа также остаётся открытым.

Тем не менее в романе присутствует персонаж, который всё же помогает Эдипе в определённом смысле продвинуться дальше в своих поисках. Хесус Аррабаль, старый общий знакомый Эдипы и Пирса в своём разговоре с ней впервые указывает на возможность того факта, что Пирс просто-напросто решил перед смертью сыграть с ней злую шутку. Как и в «V.», в «Лоте 49» прослеживается тема энтропии, не только как физического явления, но и как энтропии информационной, то есть искажений и потерь в коммуникации. Герои, разговаривая друг с другом, не могут понять (или, вероятно, предпочитают не понимать) намерений собеседника. Так, например, Метцгер, один из исполнителей завещания Пирса, оказывается в одном номере отеля с Эдипой и в попытке её соблазнить предлагает ей поиграть в карты на раздевание. Эдипа, которая по всей видимости не против быть соблазнённой, поступает при этом совершенно странным образом — идёт в ванную и надевает на себя всю имеющуюся у неё одежду, в процессе опрокинув баллончик с лаком для волос, который взрывается и начинает летать по комнате, что сводит все шансы романтического завершения вечера к нулю.

Тема паранойи также раскрывается через повторение, умножение и рекурсию, присутствующие в тексте на разных уровнях. Группа the Paranooids, преследующая Эдипу на протяжении всего романа, «состоит из ребят, похожих друг на друга как две капли воды, и, кажется, количество постоянно растёт — как будто кто-то извне подключает свои инструменты» [Pynchon, 2006, p. 94]. Символ почтового рожка, который Эдипа начинает видеть повсюду, возникает в новых, самых неожиданных местах, там, где его раньше никогда не было и быть не могло: на детских игрушках, почтовых марках, запонках, татуировках, кольцах, в рисунках в блокноте, даже на стене в её ванной. При этом в своих попытках «достичь просветления», узнать, что же на самом деле скрывается за вездесущим таинственным символом, Эдипа ходит по кругу, постоянно возвращаясь к отправной точке и понимая, что не приблизилась к разгадке тайны ни на шаг. Чем больше времени она тратит на своё расследование, тем больше склоняется к мысли, что вся эта затея — одна

сплошная шутка, но при этом она всё меньше и меньше хочет в это верить, так как это будет значит, что обнаруженные ей бесчисленные совпадения являются на самом деле никак не связанными фактами действительности, и таким образом её здравомыслие будет под сомнением. Это подтверждается и сравнением её поисков с преддверием эпилептического припадка: никогда нельзя знать, когда он наступит, остаётся лишь «распознавать сигналы, как это делают эпилептики — запах, цвет, чистая пронзительная нота, предваряющая припадок» [Pynchon, 2006, p. 107]. Таким образом Пинчон отсылает к традиционному пониманию паранойи как психического заболевания, снова указывая на возможность того, что вся мистификация вокруг Тристеро — лишь вымысел и злая шутка.

Во «Внутреннем пороке» символом сродни V. является Золотой Клык. Что касается плюралистичности интерпретаций и паранойи, автор здесь заходит ещё дальше, чем в своих предшествующих романах. Он сам изначально даёт нам множество абсолютно разных, зачастую противоречивых толкований одних и тех же явлений и персонажей. Так сам главный герой, взаимодействуя с другими персонажами, регулярно примеряет на себя чужие образы, представляясь то адвокатом, то бездомным, то страховым агентом, то кем-то ещё, при этом каждый раз предваряя это долгим процессом выбора подходящей одежды.

Другой герой, Кой Харлинген, в разные моменты оказывается то наркоманом, то бывшим саксофонистом некогда известной поп-группы, то двойным агентом.

Помимо этого в романе присутствует и обратное явление. Автор намеренно вводит обилие второстепенных персонажей, которые неожиданно появляются и так же неожиданно исчезают. Таких персонажей в книге более 30, и в конце концов становится трудно их различать, тем более что вводятся и выводятся из повествования они без какого-либо предупреждения или объяснения. По одной из версий, так, вероятно, появлялись и исчезали из жизни люди в описываемое время, когда господствовавшей установкой был

принцип свободной любви и как можно меньшего количества обязательств [Лаврентьев, 2004].

Однако главной мистификацией романа является некий «золотой клык», который сначала является шхуной, используемой китайским наркокартелем для перевозки наркотиков и оружия, затем самим наркокартелем, члены которого в целях безопасности якобы маскируются под среднестатистические американские семьи; позже «клык» становится объединением дантистов, созданным для уклонения от уплаты налогов; затем выясняется, что это ещё и прозвище убийцы, нанятого правительством, чтобы избавляться от ненужных людей. В итоге ответа на вопрос, что же такое «золотой клык», никто не получает, но к концу повествования это никого уже и не интересует. Персонажи (как, вероятно, и читатель) в своей паранойе оказываются настолько запутаны обилием взаимоисключающих трактовок окружающей действительности. Калифорния в романе предстаёт как «перегруженная сцена, на которой уживаются пилигримы, ищущие потерянный смысл, азиатские психоделики, фальшивые двадцатидолларовые купюры, кармические регуляторы, двойные агенты, наркоманы-стоматологи, радиочастоты, на которых передаются тайные сигналы, автомастерские с названиями вроде Воскрешение Тела, астрологи, холостяки, масонские заговоры, неоновый свет, ритуалы сёрферов, планеты, сулящие неудачу, разрушенные судьбы, и немного кондиционера для белья, чтобы это всё выглядело правдоподобно» [Wilson, 2010].

Нельзя не отметить, что само восприятие шестидесятых Пинчоном несколько меняется. Если раньше, в частности в «Лоте 49», шестидесятые воспринимались как эпоха господства бессмысленности, краха, паранойи и неопределённости, усугубляемые широким распространением наркотиков, особенно психостимуляторов, в «Пороке» же автор смотрит назад, на шестидесятые, в ретроспективе. Он принимает эту эпоху как закономерный результат предшествующих ей событий [McClintock, Miller, 2014, с. 37], и использует её в своём романе не столько с целью высмеять семидесятые,

сколько желая с их помощью выявить пороки современности. Иной раз даже кажется, что автор в некотором роде ностальгирует по тому периоду. Если раньше культура тех времён воспринималась как «культура конца», то есть конца истории и культуры, то сейчас, оглядываясь назад и видя, как изменилась наша жизнь с тех пор, мы снова обретаем веру в прогресс. Автор по-прежнему не оправдывает современное общество с его культурой потребления. Однако исчез тот своего рода «юношеский максимализм», нигилизм, заставлявший чёрных юмористов отвергать все устоявшиеся традиционные ценности. Всё произошедшее в шестидесятых воспринимается как естественный ход событий [Лаврентьев, 2009, с. 111]. Пинчон продолжает пользоваться старыми средствами, средствами «чёрного юмора», которые стали своего рода универсальными для изображения двусмысленной, противоречивой действительности, однако меняются его мировоззренческие установки. Он наблюдает за всем как бы со стороны, играясь со своим произведением и его читателем. Он выходит за рамки постмодернизма, который, по мнению большинства литературоведов и критиков, к настоящему времени и так изжил себя. Пинчон эволюционировал в абсолютно самостоятельного автора, которого уже невозможно причислить к какой-либо определённой школе или направлению.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведя данное исследование, мы изучили теоретическую базу и историю такого литературного феномена как постмодернизм, а также исследовали основные приёмы создания комического в творчестве писателей, принадлежавших к американской школе чёрного юмора. Помимо этого мы проанализировали три романа Томаса Пинчона, одного из наиболее ярких представителей данного течения, на предмет особенностей юмора в его произведениях.

В ходе работы были выполнены все поставленные нами задачи и достигнута заявленная цель: нам удалось изучить наиболее яркие способы и приёмы создания комического в романах Томаса Пинчона «V.» (1963), «Выкрикивается лот 49» (1966) и «Внутренний порок» (2009).

Полученные нами результаты следующие:

Несмотря на то, что термин «постмодернизм» является очень расхожим, нам всё же удалось выделить основные признаки данного литературного течения. Среди них главными можно назвать:

- Разрушение и переосмысление традиционных литературных категорий и установок.
- Интертекстуальность как основополагающий принцип текстового взаимодействия, в свою очередь делящийся на непосредственно интертекст, паратекст, метатекст, гипертекст и архитекст.
- Восприятие мира как хаоса, кризис авторитетов и принцип эпистемологической неуверенности, проявляющиеся в сомнении в достоверности научного познания.
- Принципы «смерти автора», «плюралистичности восприятия» и «читательского сотворчества».
- Многоуровневость текста, связанная с использованием жанровых кодов как массовой, так и элитарной литературы.

- Ирония как основной способ восприятия мира и отказ от бинарных противопоставлений (хорошее — плохое, добро — зло).

- Парадокс, интертекст (в особенности такая его разновидность как пастиш, включающий в себя пародию), метапроза, гротеск, фрагментарность и алогичность повествования, искажение времени и паранойя как основные способы создания комического.

Что касается юмора в исследованных нами романах, можно выделить следующие основные положения, касающиеся приёмов создания комического в произведениях:

- Пастиш выступает в качестве наиболее часто встречающейся разновидности интертекста и понимается как сочетание элементов разных жанров в рамках одного произведения. Пародия в данном случае является разновидностью пастиша. В числе наиболее часто пародируемых автором жанров можно выделить детективный роман, научную фантастику, дневники, шпионский триллер и миф.

- Особое место в пастише занимает пародирование категории именования, проявляющееся в ироническом использовании псевдо-говорящих имён и аббревиатур.

- Массовая культура является одним из самых важных источников заимствования в творчестве писателя, особенно в так называемых «калифорнийских романах» («Выкрикивается лот 49» и «Внутренний порок»). В частности присутствует множество отсылок к реальным песням, фильмам, радио- и телепередачам 60-70х гг., а также некоторые вымышленные музыкальные группы, являющиеся пародиями на популярных в то время исполнителей (в частности the Beatles).

- Паранойя выступает как основа мировосприятия персонажей. Герои произведений постоянно сомневаются в адекватности происходящего и собственного восприятия окружающей действительности. Во всём видятся заговоры, реальность воспринимается не как череда случайных и бессвязных

событий, а как чей-то план, однако доказать достоверность этого убеждения тоже невозможно.

Пинчон не отрекается от чёрно-юмористических принципов, но и не ограничивает себя ими, он — экспериментатор, который лишь пользуется средствами чёрного юмора, выходя за рамки постмодернизма. Поэтому мы несомненно можем говорить об эволюции Томаса Пинчона как писателя, прошедшего путь от представителя школы чёрного юмора до совершенно самостоятельного художника, обладающего собственным уникальным стилем, а каждое его новое произведение неизменно является важным событием в мире литературы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бретон А. Антология чёрного юмора. — М.: Carte Blanche, 1999. — 300 с.
2. Воннегут К. Завтрак для чемпионов. — М.: АСТ, 2017. — 288 с.
3. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. — 1992. — № 1. — С. 109-136.
4. Зверев А.М. Модернизм в литературе США. — М.: Наука, 1979. — 319 с.
5. Зверев А.М. Энигма // Иностранная литература. — 1996. — №3 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/3/zverev.html> (дата обращения: 03.02.2018).
6. Зверев А. М. Черепаха квази // Вопросы литературы. — 1997. — №3 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/3/zverev.html> (дата обращения: 08.01.2018)
7. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия — эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998. — 254 с.
8. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. — М.: Интрада, 2001. — 384 с.
9. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Интрада, 1996. — 253 с.
10. Киреева Н.В. Джон Барт и Томас Пинчон: культовый автор и/или классик? // Вопросы литературы. — 2008. — №2 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/ki12.html> (дата обращения: 09.02.2018).
11. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: Учебный комплекс для студентов-филологов. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 216 с.
12. Киреева Н.В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. — Благовещенск: БГПУ, 2013. — 383 с.
13. Краткий философский словарь / под ред. А. П. Алексеева [и др.]. — М.: Проспект, 2006. — 496 с.

14. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1993. — № 4 [электронный ресурс]. — URL: http://old.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf (дата обращения 03.02.2018)
15. Кузнецов С. А. Обучение хаосу // Иностранная литература. — 1996. — №3 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/3/kyzn.html> (дата обращения: 03.02.2018).
16. Лаврентьев А. И. «Чёрный юмор» в американском романе 1950-1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ижевск: УдГУ, 2004. — 24 с.
17. Лаврентьев А.И. «Чёрный юмор» и американский характер: учеб. пособие по спецкурсу / УдГУ. Ижевск, 2009. — 290 с.
18. Лало А.Е. Томас Пинчон и его Америка. Загадки, параллели, культурные контексты. — Мн.: РИВШ БГУ, 2001. — 268 с.
19. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 с
20. Мельников Н. В. Постмодернист при дворе короля Артура // Иностранная литература. — 2004. — №8 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2004/8/mel8-pr.html> (дата обращения 02.02.2017)
21. Пинчон Т. Выкрикивается Лот 49. — М.: Эксмо, 2010. — 240 с.
22. Пинчон Т. Неторопливый ученик. — Спб.: Симпозиум, 2000. — 408 с.
23. Рзаева Р.О. Постмодерн и мультикультурализм: междисциплинарный дискурс. — Баку: Елм ве тахсил, 2015. — 300 стр.
24. Сиротин С. Механика шестидесятых // Урал. — 2015. — №2 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2015/2/18sir.html> (дата обращения 03.02.2017).
25. Сиротин С. Траектория ракеты // Урал. — 2014. — №6 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2014/6/18instr.html> (дата обращения 03.02.2017).
26. Хеллер Д. Поправка-22. — М.: АСТ, 2017. — 736 с.

27. Цурганова Е.А. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1999. — 319 с.
28. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». — М.: АСТ, 2011. — 160 с.
29. Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. — 2001. — №5 [электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh-pr.html> (дата обращения 02.02.2018)
30. Barth J. The Friday Book. — Baltimore: John Hopkins University Press, 1997. — 300 p.
31. Bloom H. Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon. — Langhorne: Chelsea House Publishers, 2003. — 232 p.
32. Copestake I. American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon. — Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2003. — 223 p.
33. Dano S. Black Humor, a Way to Face Atrocities of the 21st Century in Kurt Vonnegut's Fiction // Academic Journal of Interdisciplinary Studies. — 2013. — №9. — P. 274-277.
34. Feinberg L. The Secret of Humor. — Amsterdam: Rodopi Press, 1978. — 205 p.
35. Fiedler L. Cross the Border, Close the Gap // Playboy. — 1969. — №6. — P. 151, 230, 252-266.
36. Fokkema D. Approaching Postmodernism. — Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986. — 300 p.
37. Friedman B. J. Black Humor. — NY.: Bantam Books, 1965. — 174 p.
38. Hassan I. Rumors of Change: Essays of Five Decades. — Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995. — 288 p.
39. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature. — Madison: University of Wisconsin Press, 1982. — 315 p.
40. Kazin A. The Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer. — Boston: Little Brown, 1973. — 334 p.

41. McClintock S., Miller J. Pynchon's California. — Iowa City: University of Iowa Press, 2014. — 228 p.
42. Patell C. Negative liberties: Morrison, Pynchon, and the Problem of Liberal Ideology. — Durham: Duke University Press, 2001. — 264 p.
43. Putz M. Pynchon and the Art of Acronym // Studies in the Novel. — 1991. — №3. — P. 371-382.
44. Pynchon T. Inherent Vice. — NY.: Vintage, 2009. — 384 p.
45. Pynchon T. Nearer, My Couch, to Thee // The New York Times. — June 6, 1993 [электронный ресурс]. — URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-sloth.html> (дата обращения: 11.03.2018)
46. Pynchon T. The Crying of Lot 49. — NY.: Harper Perennial Modern Classics, 2006. — 152 p.
47. Pynchon T. V. — NY.: Harper Perennial Modern Classics, 2005. — 560 p.
48. Schulz M. Black Humor Fiction of the Sixties: a Pluralistic Definition of Man and his World. — Athens: Ohio University Press, 1973. — 156 p.
49. Sharma R. Common Themes and Techniques of Postmodern Literature of Shakespeare // International Journal of Educational Planning and Administration. — 2011. — №2 [электронный ресурс]. — URL: https://www.ripublication.com/ijepa/ijepav1n2_11.pdf (дата обращения: 18.03.2018)
50. Slethaug G. Beautiful Chaos: Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction. — NY.: State University of New York Press, 2000. — 238 p.
51. Welsch W. Unsere Postmoderne Moderne. — Weinheim: Akademie Verlag, 2008. — 344 S.
52. Wilson R. On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's Inherent Vice // Academic Journal of Interdisciplinary Studies. — 2010. — №4. — P. 37-46.